

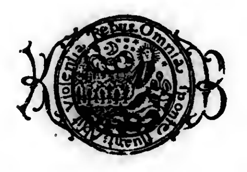
In Hochachtung und Verehrung vom Verfasser überreicht.

Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles.

Von

Professor Stephan Haupt, Znaim.

> »Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmack, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.« — »Eines offenbaren Widerspruches macht sich ein Aristoteles nicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand.«
>
> **Lessing.**



Znaim, 1911.

Verlag von Fournier & Haberler in Znaim.
Druck Karl Bornemann in Znaim.



I.

Die zwei Bücher des Aristoteles über die Poetik.*)

Jakob Bernays hat in seinen „Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama" unwiderleglich dargetan, daß nicht nur die Neuplatoniker Plotin (204—270), Porphyrios (233—304) und Jamblichos († 330), sondern auch Proklos (410—485) die vollständige Poetik des Aristoteles gekannt haben müssen. Daß dem wirklich so ist, beweisen die Kataloge der Literarhistoriker dieser Zeit, die tatsächlich 2 Bücher der Poetik aufzählen. So heißt es bei Ptolemaeus (wahrscheinlich Chennos, 2. Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr): *τέχνης ποιητικῆς κατὰ Πυθαγορείους β̄*" (19) und „*τέχνης ποιητικῆς β̄*" (32 b); bei Diogenes Laertius (ca. 200 n. Chr.): „*πραγματείας τέχνης ποιητικῆς ᾱ β̄*"; bei Hesychios von Milet (ca. 530 n. Chr.); „*τέχνης ποιητικῆς β̄*". Um so auffallender muß es erscheinen, daß die Peripatetiker des 6. Jahrhs. nur mehr „das Buch von der Poetik, „*τὸ περὶ ποιητικῆς*" nennen. Denn „*καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι*" heißt es in der „Vita Marciana", die wahrscheinlich den Olympiodoros (ca. 530 n. Chr.) zum Verfasser hat, im Kommentar des Olympiodoros zu den Kategorien: „*ἐκκαθαίρουσι δὲ τὴν μέθοδον οἱ σοφιστικοὶ ἔλεγχοι καὶ οἱ τόποι καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς τὸ καλούμενον*", und bei David dem Armenier oder nach A. Busse bei Elias (beide ca. 550 n. Chr.): „*τὰ δὲ ὑποδυόμενα αὐτὴν τὴν ἀπόδειξίν εἰσι τὰ τοπικά, αἱ ῥητορικαὶ*

*) Im 1. Teil „Die zwei Bücher des Aristoteles", der bereits im „Philologus" LXIX. Band (N. F. XXIII.) 2 abgedruckt wurde, sind am Schluß (Seite 15 und 16) einige Änderungen vorgenommen.

τέχναι, οἱ σοφιστικοὶ ἔλεγχοι καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς" Wir müssen daher, da gerade Olympiodoros und David, resp. Elias hervorragende Kommentatoren des Aristoteles sind und ein Irrtum ihrerseits ausgeschlossen ist, annehmen, daß sie absichtlich die 2 Bücher der Poetik getrennt und dadurch indirekt den Verlust des einen Buches verschuldet haben. Denn selbst, wenn man der Angabe des Hesychios von Milet keinen Glauben schenken wollte, so bleibt es unerklärlich, ja, es ist sogar unmöglich, daß in der kurzen Spanne Zeit zwischen Proklos und Olympiodoros (ca. 50 Jahre) bei dem eifrigen Studium der Aristotelischen Schriften ein Buch der Poetik hätte spurlos verloren gehen können. Ein solcher Verlust ist nur erklärlich, wenn das Interesse an einem Schriftsteller so ganz geschwunden ist, wie es in den folgenden Jahrhunderten der Fall war, zumal wenn die beiden zusammengehörigen Bücher wahrscheinlich nur eines Einteilungsprinzipes wegen getrennt wurden, was natürlich den Verlust des losen Teiles unausbleiblich machte.

Littig hat in seiner Abhandlung: „Andronikos von Rhodos" (Progr. München 1894) nachgewiesen, daß die uns überlieferte Einteilung der syntagmatischen Schriften des Aristoteles in theoretische, praktische und logische auf Andronikos von Rhodos zurückgeht. Daß sie nicht von Aristoteles selbst herrührt, ist höchstwahrscheinlich, andererseits ist es ebenso einleuchtend, daß Andronikos diese Einteilung nicht willkürlich getroffen hat, sondern einem bestimmten Prinzipe folgte. Ob er sich dieses Prinzip aus Aristoteles geholt oder selbst gefunden hat, ist gleichgültig. Tatsache ist, daß die Peripatetiker des 6. Jahrhunderts in gut angelegten Dispositionen die Zweckmäßigkeit dieser Einteilung nachzuweisen suchen. Uns interessiert hier vor allem, wie sie die Zugehörigkeit der Poetik zum Organon motivieren und warum sie nur ein Buch der Poetik zitieren und ob sie wirklich den Verlust eines Buches dadurch veranlaßt haben.

Zum Organon gehören nach Olympiodoros und David, resp. Elias: 1. *αἱ κατηγορίαι*, 2. *τὸ περὶ ἑρμηνείας*, 3. *τὰ πρότερα ἀναλυτικά*, 4. *τὰ ὕστερα ἀναλυτικά*, 5. *οἱ σοφιστικοὶ ἔλεγχοι*, 6. *οἱ τόποι*, 7. *αἱ ῥητορικαὶ τέχναι*, 8. *τὸ περὶ ποιητικῆς*, und zwar sind Nr. 1, 2 und 3 *συμβαλλόμενα πρὸς τὴν μέθοδον*, die *ὕστερα ἀναλυτικά* lehren *αὐτὴν τὴν μέθοδον*, 5, 6, 7 und 8 sind *καθαίροντα* oder *ὑποδυόμενα τὴν μέθοδον*. Alle logischen Schriften dienen zur Unterscheidung von Wahr und Falsch (*θεωρητικά*) und Gut und Bös (*πρακτικά*). Die ersten vier Schriften führen zum logischen Beweis (*συλλογισμὸς ἀποδεικτικός*), die Topik dient dem Wahrscheinlichkeitsbeweis (*σ. διαλεκτικός*), die *σοφιστικοὶ ἔλεγχοι* zur Kenntnis des Trugschlusses (*σ. σοφιστικός*), die Rhetorik der Ueberredung (*σ. ῥητορικός*) und die Poetik wirkt wie die Fabel durch das Beispiel (*σ. ποιητικός, μυθώδης*).

Im Nachfolgenden werde ich zu beweisen suchen, daß der uns erhaltenen Poetik ein Buch vorausgegangen ist, in dem die bildenden Künste und die Lyrik abgehandelt waren. Da aber weder erstere noch die Lyrik etwas Beweisendes an sich haben, wohl aber die Tragödie, das Epos und die Komödie, so ersieht man daraus leicht, warum die Peripatetiker des 6. Jahrhunderts das erste Buch vom Organon trennen mußten, wenn sie das zweite Buch dazu zählten, ferner, daß sie absichtlich *τὸ τῆς ποιητικῆς* anführen, das Buch der wirklichen Poetik, und daß tatsächlich durch ihr Verschulden die Poetik in der verstümmelten Fassung als Anhang einer Sammlung rhetorischer Schriften im Cod. Paris. 1741 erhalten blieb. Daß uns die Komödie fehlt, ist Zufall, denn sie hat dieselbe Berechtigung wie die Tragödie und das Epos, im Organon als eine Art von Beweis zu fungieren. Daß diese Männer die Katharsistheorie des Aristoteles kannten, ist selbstverständlich, war diese doch, wie ich zeigen werde, im ersten Buch erklärt, und gerade daß sie die Tragödie als intellek-

tualistisch wirkend bewerteten, (denn sonst hätten sie diese nicht zu den logischen Schriften gerechnet), beweist, daß sie die Erklärung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie kennen mußten, beweist aber auch, daß diese Wirkung nach Aristoteles nur intellektualistisch sein kann.

Daß die Katharsistheorie überzeugend gewesen sein muß, erhellt schon daraus, daß bis zu Proklos, also ca. 800 Jahre nie eine andere Kunstansicht sich geltend machte, daß selbst die bedeutendsten Akademiker, ja selbst die kritischen Alexandriner an ihr nicht zu rütteln und zu deuteln wagen; auch der Einspruch des Proklos ist nur rein akademisch und bezieht sich, wie ich später zeigen werde, nur auf eine Teilwirkung der Katharsis; in seiner Widerlegung muß er sogar die Richtigkeit der Katharsis ausdrücklich zugeben. Wenn demnach die Katharsistheorie 800 Jahre hindurch so einleuchtend erschien, daß nie ein Widerspruch gegen sie erhoben wurde, so müssen wir, da zur Poetik kein Kommentar existiert und auch keiner erwähnt wird, annehmen, daß sie entweder so unverständlich war, daß sich niemand getraute, sie zu kommentieren, oder so klar, daß sie eines Kommentars nicht bedurfte. Da die erste Annahme unhaltbar ist, denn die Peripatetiker hätten sicherlich einen solchen Versuch gemacht, so muß die Poetik ungemein klar und überzeugend gewesen sein. Da es aber der Schwierigkeiten und Unklarheiten in der uns erhaltenen Poetik genug gibt, so müssen wir schon aus dem Grunde annehmen, daß der jetzigen Fassung der Poetik zumindest die Erklärung der Katharsis vorangegangen ist oder daß das uns erhaltene Buch nur ein Exzerpt ist. Finsler nimmt in seinem trefflichen Buche: „Platon und die Aristotelische Poetik“, nachdem er die Ansichten Bernays', „daß die Poetik ein Exzerpt aus dem wirklichen Original sei und daß der um reine Philosophie wenig bekümmerte Exzerptor die Ausführungen des Aristoteles über die Katharsis schwerlich aus einem anderen

Grunde, als weil sie so umfänglich und von rein philosophischen Erörterungen erfüllt waren, unbarmherzig weggeschnitten habe“, Vahlens, „daß die Katharsis am Ende des ganzen Buches erklärt gewesen sei“, und Gerckes, „daß die ausführliche Erläuterung über Kartharsis nur im mündlichen Vortrag gegeben worden sei“, widerlegt hat, an, daß die Abhandlung über die Katharsis in dem verlorenen Teil der Politik stand, indem er die Worte: „ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς“ (Polit. 8. c. 7. 1341 b 32) folgendermaßen erklärt: „Die Worte „ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς“ heißen dann: in dem Abschnitt, wo über die Bedeutung der Poesie für den Staat gehandelt werden wird, gerade so wie es vorher heißt: „über die Musik (d. h. eben über ihre Bedeutung für Erziehung und öffentliches Leben) haben wir schon vorher einige Schwierigkeiten erledigt“. Dann bedeutet auch: „wir wollen darauf zurückkommen“ (πάλιν ἐροῦμεν) nicht: „später einmal“, sondern „weiter unten“, ähnlich wie an einer andern Stelle desselben Buches.“ Er schließt dann: „Wenn somit das achte Buch (der Politik) das letzte war, so läßt sich das Fehlen des Abschnittes über Rhythmus und Poesie durch die Annahme des Verlustes einiger Blätter sehr leicht erklären.“

Abgesehen davon, daß Finslers Deutung der Worte: „ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς“ als „in dem Abschnitte der Politik, wo über die Bedeutung der Poesie für den Staat gehandelt werden wird“ eine Spannung aufs Prokrustesbett ist, so wäre, selbst wenn man diese Deutung als die annehmbarste akzeptieren wollte, doch nicht viel gewonnen. Wenn man bedenkt, wie genau Aristoteles in seinen übrigen Werken zuerst die verschiedenen Ansichten seiner Vorgänger kritisiert, nur das Unwiderlegbare gelten und dann erst seine eigene Deduktion folgen läßt, so muß es uns Wunder nehmen, daß er gerade in der Poetik dies nicht tut, daß er dagegen gleich zu Beginn eine Teilung der Poesie vornimmt, die noch verwunderlicher ist, da er ziemlich will-

kürlich, wie es scheint, Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambus, den größten Teil der Auletik und Kitharistik zusammenschweißt, später die Orchestik hinzugefügt und alle als Nachahmungen „τὸ σύνολον“ bezeichnet. Er will beginnen „πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων“ und läßt uns nur erraten, was diese „πρῶτα“ sind, er spricht von Nachahmungen in Farben, Figuren und Tönen und läßt uns ohne Erklärung, er differenziert die Teile der Poetik nach Rhythmos, Wort und Harmonie und läßt uns auch hierüber völlig im Unklaren, was doch sonst nicht seine Art ist. Und so zeigt die ganze Poetik eine Fülle interessanter Daten, die alle unerklärt bleiben, — beinahe ist man doch versucht, Bernays' Annahme, daß ein Exzerptor alles willkürlich und planlos gekürzt hat, oder Gerckes Vermutung, die ausführliche Erläuterung über Katharsis (sowie über alles Unklare) sei nur im mündlichen Vortrage gegeben worden, als die einzig mögliche Erklärung dieser verwirrenden Unklarheiten anzunehmen. Und doch ist der Aufbau der Poetik, wie Vahlens Beiträge zur Aristotelischen Poetik und sein Kommentar unwiderleglich zeigen, lückenlos und der angebliche Exzerptor hat sogar die Mühe nicht gescheut, des Aristoteles umständliche Abhandlung über die Laute, Silben etc. Wort für Wort abzuschreiben, dagegen uns nichts über die Metra, nichts über Rhythmos, nichts über Harmonie und, was das Auffallendste ist, nichts über die Lyrik, nichts über die Katharsis, den Angelpunkt der ganzen Tragödienerklärung, hinterlassen. Und doch mußten und müssen alle diese Dinge in einer Poetik abgehandelt sein, freilich sollten sie schon abgehandelt sein, bevor der Autor über Tragödie, Epos, Komödie etc. zu sprechen beginnt. Auffallend ist ferner, daß im weiteren Verlauf der Poetik nur immer auf Tragödie, Epos und Komödie Rücksicht genommen wird, dagegen auf den Dithyrambos, den größten Teil der Auletik und Kitharistik sowie die Orchestik nicht weiter einge-

gangen wird. Auch diese mußten mithin schon abgehandelt gewesen sein und nur wegen eines ihnen wie der Tragödie, dem Epos und der Komödie gemeinsam zukommenden Merkmals mit diesen vereint nochmals erwähnt worden sein. Gar nicht einleuchtend ist ferner, weshalb die Komödie in einem eigenen Buche abgehandelt gewesen sein sollte, da sie doch der Tragödie und dem Epos organisch angegliedert ist.

Aus allen diesen auffallenden und unerklärlichen Umständen folgt: Da es feststeht, daß es 2 Bücher der Poetik gab, das uns erhaltene aber Termini aufweist, die ohne vorausgegangene Erklärung unverständlich sind, da ferner die Abhandlung über Harmonie, Metron, Rhythmos und Lyrik incl. Dithyrambos, Auletik und Kitharistik der uns erhaltenen Poetik vorausgegangen sein muß, was aber nicht in der Politik enthalten sein konnte, zumal da Aristoteles ein Spezialwerk, die Poetik, abgefaßt hat, da endlich die Katharsistheorie auch nur, wie dies andeutungsweise in der Politik gelegentlich der hl. Lieder geschehen ist, ausführlich bei Besprechung der Lieder in der Poetik entwickelt worden sein kann, so müssen wir annehmen, daß das uns erhaltene Buch der Poetik das zweite ist, während das erste, das alles Fehlende enthielt, durch Verschulden der Peripatetiker des 6. Jahrhunderts verloren gegangen ist.

Freilich ist mit einer solchen Annahme auch nicht viel geholfen, wenn wir für sie nicht auch direkte Beweise zu erbringen vermögen. Den ersten Beweis liefern uns gleich die Eingangsworte der Poetik: „περὶ ποιητικῆς αὐτῆς . . . λέγωμεν, wir wollen sprechen über die Poetik selbst“, wie es gewöhnlich übersetzt wird. Diese Übersetzung ist richtig, aber gerade deshalb führt sie uns irre, denn ἡ ποιητικὴ τέχνη ist nicht die Poetik, sondern die schaffende Kunst und nur durch das beigesetzte αὐτή wird diese zur Poetik. Daß Aristoteles die meisten Termini

für seine Kunsttheorie von seinem großen Lehrer Plato übernommen hat, ist selbstverständlich. Er hat aber die meisten Termini anders begrenzt als Plato, so besonders die Bedeutung von „ἡ ποιητικὴ τέχνη“.

In Platos Gastmahl (§ 24) sagt Diotima zu Sokrates: „Warum nun, o Sokrates, sagen wir dann nicht von allen Menschen, daß sie lieben, wenn ja doch alle stets das Nämliche lieben; warum sagen wir nur von einigen, daß sie lieben, von andern aber nicht?“ „Ich wundere mich selbst darüber“, sagte ich. „Wundere dich nicht!“ sprach sie. „Wir nehmen nämlich eine bestimmte Art der Liebe heraus und nennen sie, ihr den Namen der ganzen Gattung beilegend, „Liebe“, für die andern Arten aber gebrauchen wir andere Namen“. „Kannst du mir dies nicht an einem Beispiel erörtern?“ „O ja! Du weißt, daß das Wort „ποίησις“ vieles bezeichnet. Denn jedesmal, wenn etwas aus dem Nichtsein in das Sein übergeht, da ist die veranlassende Ursache eine „ποίησις“, so daß die von allen Künsten ausgeführten Werke „ποιήσεις“ sind und die Verfertiger dieser „ποιηταί“. Und doch nennt man sie nicht Dichter, sondern sie haben andere Namen, während von der ganzen „ποίησις“ nur ein Teil getrennt wird, der sich mit Musik und Versifikation abgibt und mit dem Namen des Ganzen bezeichnet wird. Nur dieser Teil wird Poetik genannt und nur diejenigen, welche sich mit diesem Teile der „ποίησις“ beschäftigen, heißen Poeten.“

Plato unterscheidet demnach eine ποίησις oder ποιητικὴ τέχνη im weiteren Sinne des Wortes und die ποίησις oder ποιητικὴ τέχνη im engeren Sinne des Wortes Letztere umfaßt nach ihm unsere Poetik und Komposition, erstere unsere bildenden Künste, die Ausübenden heißen hier Künstler, dort Dichter und Komponisten. Aristoteles hat von Plato die Termini übernommen, auch er unterscheidet eine ποιητικὴ τέχνη im weiteren Sinne des Wortes und die eigentliche ποιητικὴ τέχνη, die er durch das beigesetzte αὐτὴ

näher bestimmt. Das *αὐτή* setzt aber die Scheidung der zwei Zweige der *ποιητικὴ τέχνη* und die Behandlung der *ποιητικὴ τέχνη* im weiteren Sinne des Wortes voraus, folglich mußte das erste Buch die bildenden Künste und aus einem gleich zu erörternden Grunde die Lyrik umfaßt haben. Während nämlich Plato, wie aus der oben zitierten Stelle ersichtlich ist, die Künste nach einem rein äußerlichen Einteilungsgrund, nämlich nach den Mitteln der Darstellung scheidet, nimmt Aristoteles im bewußten Gegensatz zu Plato die Objekte der Darstellung zum Einteilungsgrund. Dies erhellt indirekt aus 1447 b 6 ff. Er rechnet nämlich zur Epopoeie nicht nur das versifizierte Epos, sondern auch die sokratischen Gespräche und die Mimen des Sophron und Xenarchos. Und ironisierend setzt er hinzu: „Außer daß die Menschen bei „Dichten" an ein Versmaß denken und unter „Dichter" Elegiker und Epiker verstehen und damit nicht das Nachahmen, sondern das Metrum als gemeinsames Kriterium der Dichter bezeichnen. Ja sie pflegen sogar von „Dichten" zu sprechen, wenn einer etwas Medizinisches oder ein Werk über die Tonkunst versifiziert herausgibt. Und doch haben Homer und Empedokles nichts als das Metrum gemein, weshalb man nur ersteren mit Fug und Recht einen Dichter nennen kann, den andern aber eher einen Naturforscher als einen Dichter."

Zweitens direkt aus 1448 a 1: „da aber die nachahmenden Künstler handelnde Personen nachahmen": „*ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας*" und aus 1451 b 27—32: „daraus ist ersichtlich, daß der Dichter mehr Handlungen erfinden als Verse schmieden soll, ist er doch nachahmender Dichter, und zwar Nachahmer von Handlungen": „*δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις*" *κτλ.* Aristoteles rechnet also zur eigentlichen Poetik (*ποιητικὴ αὐτή*) nur

diejenigen Dichtungsarten, die handelnde Personen nachahmend darstellen, zur schaffenden Kunst im weiteren Sinne des Wortes alle andern nachahmenden Künste. Jetzt erklärt sich auch die früher unverständliche und unerklärliche, scheinbar willkürliche Zusammenstellung von Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambos, dem größten Teil der Auletik und Kitharistik und einem Teil der Orchestik, bei der er übrigens ausdrücklich hinzusetzt: „denn auch diese (die Tänzer) ahmen durch die Mimik in ihren Bewegungen handelnde (*πράξεις*) Personen nach mit ihren Charakteren (*ἤθη*) und Leidenschaften (*πάθη*): „*καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.*“ Er meint also unter *οἱ τῶν ὀρχηστῶν* wie unter *ἡ πλείστη τῆς αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς* nur diejenigen Tänze, respektive diejenige Musik, die handelnde Personen zum Gegenstand ihrer Darstellung nehmen und die ich der Kürze halber als dramatischen Tanz, respektive dramatische Musik bezeichnen möchte. Jetzt erklärt sich aber auch, warum in seiner eigentlichen Poetik die Lyrik keinen Platz gefunden hat. Sie, die Lyrik, gibt ja nur subjektive Empfindungen wieder, sie hat es nicht mit handelnden Personen zu tun, sondern gibt uns Stimmungsbilder, schildert uns Zustände, sie ist mit einem Wort undramatisch und gehört daher folgerichtig zu den schaffenden Künsten im weiteren Sinne des Wortes ebenso wie der undramatische Teil der Musik und des Tanzes. Aristoteles rechnet also zu den schaffenden Künsten im weiteren Sinne des Wortes alle Künste, die nachahmend darstellen, was nicht dramatisch ist. Es ist dies die Malerei, Bildhauerei, Architektur, der undramatische Teil der Musik und des Tanzes und die Lyrik. Daß dem wirklich so ist, beweist 1447 a 18 ff: „*ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ.*“

Die Stelle zeigt, daß er auf eine bekannte Einteilung hinweist. Während sie an und für sich ganz unverständlich ist, ist sie unter obiger Voraussetzung ganz klar. Er hat auch im ersten Buch die schaffenden Künste im weiteren Sinne des Wortes nach den Mitteln der Darstellung wieder geschieden 1. in Malerei (*χρώμασι*), 2. Bildhauerei, Architektur, undramatischen Tanz (*σχήμασι*) und 3. in Lyrik und undramatische Musik (*διὰ τῆς φωνῆς*). Gerade die letzte Bezeichnung ist beweisend, das Lied gebraucht Rhythmus, Wort und Harmonie, die Musik Rhythmus, Ton und Harmonie; in zusammenfassender Kürze bezeichnet er dies durch *φωνή*, was sowohl die menschliche Stimme als auch den Ton umfaßt. Maler, Bildhauer, Architekten und Tänzer müssen die Regeln ihrer Kunst kennen und befolgen (daher *διὰ τέχνης*), sie müssen aber auch die entsprechende körperliche Fertigkeit haben, die besonders durch Uebung erreicht wird (daher *διὰ συνηθείας*), die Lyrik und die undramatische Musik haben es mit Rhythmus, Wort, Ton und Harmonie zu tun, sie folgen physikalischen Gesetzen, deren Kenntnis aber noch nicht zu Dichtern und Komponisten macht, ebenso wenig als die Uebung. Die lyrischen Dichter und Komponisten sind wie die dramatischen Dichter und Komponisten bewertet, sie müssen ein angeborenes Genie oder Talent haben (*διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ*. 1455 a 32). Die Übersetzung obiger Stelle lautet demnach: „So wie manche darstellende Künstler vieles durch Farben (*χρώμασι*) und Figuren (*σχήμασι*), teils kunstgemäß (*διὰ τέχνης*), teils routinegemäß (*διὰ συνηθείας*) nachahmen, andere wieder durch Stimme und Ton (*διὰ τῆς φωνῆς*), so bewerkstelligen alle die oben erwähnten Künste die Nachahmung in Rhythmus, Wort und Harmonie".

Weil aber durch diese Einteilung Musik und Tanz in zwei Teile geteilt war und auch die Lyrik mit der dramatischen Kunst in Rhythmus, Wort, respektive Ton

und Harmonie, also in den Mitteln der Darstellung zusammenfällt, so hat Aristoteles natürlich seine Abhandlung über diese Punkte bereits im ersten Buch gemacht und genügte ihm und seinen Hörern und Lesern im zweiten Buch die einfache Aufzählung von Rhythmus, Wort und Harmonie ohne jeden erläuternden Zusatz. Und weil beim Dithyrambos doch die Lyrik dominierend ist, sowie bei der dramatischen Musik das Musikalische, so hat er jedenfalls den Dithyrambos bereits bei der Lyrik und die dramatische Musik schon bei der Musik im ersten Buch erörtert. Ebenso hat er bei der Lyrik nochmals eingehend die Wirkung der hl. Lieder besprochen und bei dieser Gelegenheit seine ausführliche Abhandlung über die Katharsis geschrieben, so daß er dann im 2. Buch alles als bekannt voraussetzen konnte und daher mit erklärten Begriffen operiert. Am klarsten zeigt sich die Bedeutung des Wortes „αὐτῆς“ an einer Parallelstelle der Politik. Nachdem nämlich Aristoteles die bestehenden staatlichen Verhältnisse bis ins kleinste Detail besprochen hat, führt er im VII. Buch von § 13 (nach Bekker) an aus, unter welchen Bedingungen der „glückliche Staat, der Staat im engeren Sinne des Wortes“, zustande kommt, und zwar leitet er diese Abhandlung mit den Worten ein: „περὶ δὲ τῆς πολιτείας αὐτῆς, ἐκ τίνων καί ποίων .... λεκτέον“, ganz analog den Einleitungsworten der Poetik: „περὶ ποιητικῆς αὐτῆς .... ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ... λέγωμεν.“

Daß Aristoteles in seiner ποιητικὴ τέχνη wieder einen streng architektonisch gegliederten Kunstbau aufgeführt hat wie in allen seinen Schriften, ist aus dem Gesagten ersichtlich. Am höchsten steht ihm die ποιητικὴ αὐτή, die dramatische Dichtkunst, weil sie handelnde Menschen zum Objekt der Darstellung wählt. Da es aber bei handelnden Personen nur auf den Charakter und die Gesinnung ankommt, denn darnach richten sich die Handlungen, die

entweder gut oder bös, edel oder gemein sind, so unterliegt die Bewertung der hieher gehörigen Dichtungsarten in Bezug auf den Charakter der handelnden Personen der Ethik, die Mittel der Darstellung: Rhythmus, Wort und Harmonie und die Szenerien werden durch die Ästhetik bewertet, die Bewertung der Gesinnung, die sich in den Reden offenbart, erfolgt durch den Intellekt, und zwar fällt der Zuhörer, wenn er erkennt, daß der Dichter in den Reden der auftretenden Personen allgemein gültige Wahrheiten aufstellt, denen auch er, wenn auch oft widerwillig, zustimmen muß, ein rein intellektualistisches Urteil, da Wahres oder Falsches zu Tage trat, dagegen ein ästhetisch-intellektualistisches, wenn die Darstellung der Wirklichkeit entspricht, wenn er ein schwieriges Problem richtig gelöst sieht. In der dramatischen Poesie werden also ethische, ästhetische, ästhetisch-intellektualistische und rein intellektualistische Gefühle im Zuhörer geweckt und erregt. Bei der schaffenden Kunst im weiteren Sinne des Wortes entfallen natürlich die aus der Betrachtung des Charakters und der Gesinnung der handelnden Personen sich ergebenden ethischen und die rein intellektualistischen Wirkungen, es verbleiben nur ästhetische und ästhetisch-intellektualistische Wirkungen, denn diese Künste stellen nur das Schöne und Häßliche dar und regen uns an zur Erwägung, ob etwas richtig dargestellt ist oder nicht. Diese ästhetisch-intellektualistische Wirkung der bildenden Künste erwähnt Aristoteles selbst 1448 b 10 ff. „Was wir sonst mit Unlust betrachten, das schauen wir uns mit Vergnügen im Bilde an, und zwar je besser es getroffen ist, desto lieber, z. B. scheußliche Tiere und Leichname. Der Grund hievon ist der, daß das Lernen der höchste Genuß nicht nur der Philosophen ist, sondern auch aller andern usw.“ . . .

Weil sich aber handelnde Personen nicht abkonterfeien lassen wie z. B. sitzende, denn zur Motivierung

einer Handlung muß man auch die Gesinnung kennen, — der Dichter muß auch Psychologe sein —, so nennt Aristoteles die Arten der eigentlichen Dichtkunst „*μιμήσεις τὸ σύνολον*“ (1447 a 16), was nur heißen kann: „Nachahmungen im weiteren Sinne des Wortes, uneigentliche Nachahmungen“; das setzt wieder voraus, daß er die Nachahmungen (*μιμήσεις*) schon früher geschieden hatte in eigentliche Nachahmungen (*μιμήσεις αὐταὶ κατ᾽ αὐτάς*) und uneigentliche Nachahmungen (*μιμήσεις τὸ σύνολον*), ein neuer Beweis dafür, daß ein Buch, das Buch der eigentlichen Nachahmungen vorausgegangen ist. Denn Malerei, Bildhauerei und Lyrik bedürfen eines oder mehrerer realen Vorbilder, weil ihre Produkte nur dann wahrhaft gefallen, wenn sie bei Vergleichung mit dem realen Vorbilde demselben möglichst gleichkommen, oder folgen mathematischen Gesetzen (Architektur) oder den physikalischen Gesetzen der Harmonie und des Rhythmos (Lyrik, Musik, Tanz), alle diese Künste sind mithin an etwas leicht Kontrollierbares gebunden, die dramatische Dichtkunst hat dagegen keine greifbaren Vorbilder, weil der Gegenstand ihrer Darstellung das Seelenleben ist.

Weil demnach die schaffenden Künste im weiteren Sinne des Wortes die Natur genau nachahmen oder bekannten physikalischen und mathematischen Gesetzen folgen, so haben sie mit der Ergründung der Wahrheit nichts zu schaffen, die dramatischen Künste dagegen zeigen, daß aus gewissen Handlungen notwendigerweise oder mit Fug und Recht böse Folgen erwachsen müssen, sie bringen empirische Beweise und gehören mithin tatsächlich zu den logischen Schriften.

II.

Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles.

Von den durch die dramatischen Künste im Zuhörer erregten ethischen, ästhetischen, ästhetisch-intellektualistischen und rein intellektualistischen Gefühlen sind jedoch nur die rein intellektualistischen allgemein zwingend, also beweisend; die ethischen, ästhetischen und ästhetisch-intellektualistischen Gefühle können im Zuhörer geweckt werden, müssen es aber nicht. Daraus folgt 1.) daß in der Definition der Tragödie die Wirkung, wenn sie eine allgemein gültige sein soll, nur rein intellektualistisch sein kann, 2.) daß jede ethische, ästhetische und ästhetisch-intellektualistische Deutung der Katharsistheorie eo ipso falsch sein muß.

ad 1.) Die uns erhaltene Definition der Tragödie ist, wie es bei dem Erfinder und bis jetzt noch immer unübertroffenen Meister der Logik eigentlich selbstverständlich ist, das Muster einer richtigen und vollständigen Definition und muß uns daher in den Stand setzen, die verloren gegangenen, respektive verstümmelten Definitionen der Komödie und des Heldengedichtes zu rekonstruieren.

Voran geht das gemeinsame Gattungsmerkmal der Tragödie, Komödie und des Heldengedichtes: *a*) die *μίμησις πράξεως*, dann kommen 3 die Objekte der Darstellung differenzierende Merkmale: *b*) *σπουδαίας, τελείας, μέγεθος ἐχούσης*, dann 2 die Mittel der Darstellung differenzierende Merkmale: *c*) *ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*, dann 2, eigentlich ein die Art und Weise der Darstellung differenzierendes Merkmal: *d*) *δρώντων = καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας*, dann der die unaus-

bleibliche Wirkung der Tragödie bezeichnende Schlußsatz: c) δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Da bei den Objekten 3 Merkmale angegeben sind, so können je 2 Merkmale auch den beiden anderen Arten, nämlich der Komödie und dem Heldengedichte zukommen und tatsächlich findet sich auch in der von Bernays verhöhnten, im Coislinianus enthaltenen Definition der Komödie 2 der Komödie und Tragödie gemeinsame Merkmale, allerdings etwas entstellt, nämlich: μεγέθους τελείου statt τελείας, μέγεθος ἐχούσης; das die Komödie charakterisierende Merkmal für die Objekte der Darstellung ist aber nach dem Coislinianus: „γελοίου καὶ ἀμοίρου", richtig: „γελοίας καὶ ἀμοίρου"; dem Heldengedichte muß daß Merkmal σπουδαίας und τελείας genau so wie der Tragödie zukommen, das Merkmal τελείας etwas modifiziert durch: ἐκ πλειόνων πράξεων συγκειμένης, während für das bloße „μέγεθος ἐχούσης" das das Heldengedicht in Bezug auf die Objekte der Darstellung charakterisierende Merkmal: ἀόριστον μέν, εὐσύνοπτον δὲ μέγεθος ἐχούσης eintreten muß. Was die Mittel der Darstellung anlangt, so kommt das Merkmal χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις der Tragödie und Komödie gemeinsam zu, während dieses Merkmal dem Heldengedichte fehlt. Tatsächlich zeigt die Definition der Komödie im Coislinianus etwas Ähnliches, nämlich χωρὶς ἑκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἴδεσι. An Stelle des charakteristischen Merkmals der Tragödie: ἡδυσμένῳ λόγῳ tritt in der Komödie: κοινῷ καὶ δημώδει λόγῳ und im Heldengedichte: ἐν ἡρωικῷ μέτρῳ. Was die Art und Weise der Darstellung anlangt, so kommt das Merkmal der Tragödie: δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας auch der Komödie zu (im Coislinianus fälschlich: δρῶντος καὶ δι' ἀπαγγελίας), während das Heldengedicht durch das Merkmal: διηγηματικῆς = δι' ἀπαγγελίας gekennzeichnet ist. Die Wirkung der Tragödie und des Heldengedichtes ist dieselbe, „δι' ἐλέου καὶ φόβου

περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν kommt mithin beiden gemeinsam zu, während die der Komödie eigentümliche Wirkung durch die im Coislinianus richtig gesetzten Worte: *δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* charakterisiert ist.

Da, wie oben erwähnt wurde, die absolut sicher eintretende Wirkung der Tragödie nur intellektualistisch sein kann, so übersetze ich *κάθαρσις*, weil „*καθαρός*" „rein, lauter, klar" bedeutet, durch „Aufklärung", eine Übersetzung, die etymologisch vollkommen einwandfrei ist, und werde im folgenden die Begründung dieser Übersetzung geben.

Die Definition der Tragödie lautet dementsprechend: „*ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*": „die Tragödie ist also die Nachahmung einer vollkommenen (= idealen = Muster-) in sich abgeschlossenen Handlung, die die gehörige Größe besitzt und in lieblicher Sprache abgefaßt ist, wobei in den einzelnen Partien die verschiedenen Arten der verschönerten Sprache gesondert zur Anwendung kommen; sie ahmt Personen nach, die vor uns handeln, nicht aber ihre Schicksale nur erzählen, und gibt uns durch Vorführung von Mitleid und Furcht erregenden Handlungen die Aufklärung, in welcher Gemütsverfassung wir uns bezüglich solcher Affekte befinden".

Die Definition der Komödie lautet: „*ἔστιν οὖν κωμῳδία μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου, καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, κοινῷ καὶ δημώδει λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*": „die Komödie ist die Nachahmung einer Lachen erregenden, nicht schicksalsschweren Handlung, die vollkommen abgeschlossen ist und eine bestimmte Länge hat.

Sie ist in der gewöhnlichen Umgangssprache abgefaßt, deren verschiedene Formen in den einzelnen Abschnitten jedesmal besonders zur Anwendung kommen. Sie führt uns die Ereignisse dramatisch und nicht durch Erzählung vor und gibt uns durch Vorführung von Lachlust erregenden Handlungen die Aufklärung, in welcher Gemütsverfassung wir uns bezüglich solcher Affekte befinden.

Die Definition des Heldengedichtes lautet: *ἔστιν οὖν ἐποποιία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας ἐκ πλειόνων πράξεων συγκειμένης, ἀόριστον μέν, εὐσύνοπτον δὲ μέγεθος ἐχούσης, ἐν ἡρωικῷ μέτρῳ, διηγηματικῆς, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*": „das Heldengedicht ist die Nachahmung einer vollkommenen, in sich abgeschlossenen, aber episodenreichen Handlung, die eine unbestimmte, doch noch gut übersehbare Länge hat. Es ist im heroischen Versmaß abgefaßt, führt uns die Handlung in der erzählenden Form vor und gibt uns durch Vorführung von Mitleid und Furcht erregenden Handlungen die Aufklärung, in welcher Gemütsverfassung wir uns bezüglich solcher Affekte befinden".

ad 2. Aus dem Umstand, daß Aristoteles in seine Definition der Tragödie die bei jedem normalen Zuschauer absolut sicher eintretende Wirkung als charakteristisches Artmerkmal aufgenommen hat, folgt also schon, daß die Wirkung der Tragödie nur rein intellektualistisch sein kann, es muß demnach ein Lernen sein, u. zw. ein Lernen durch ein vorgeführtes Beispiel, denn nur ein solches ist zwingend. Daß die Peripatetiker des 5. Jahrhunderts nach Chr. das eine Buch über die eigentliche Poetik den logischen Schriften des Aristoteles anreihten, beweist, wie ich schon oben gezeigt habe, die Unumstößlichkeit dieser Annahme. Daraus folgt, daß alle Erklärungen, die bis jetzt über die Katharsistheorie des Aristoteles versucht wurden, falsch sind, weil keine einzige die Katharsis intellektualistisch deutet. Denn weder die ethische noch die aesthetische

noch eine aesthetisch-intellektualistische Deutung ist zwingend, weil sie an die Gefühle appellieren und diese beeinflußbar sind. Nur was an den Verstand appelliert und diesen überzeugt, darf auf unbedingte Gefolgschaft rechnen. Falsch ist mithin Lessings ethische und Goethes aesthetisch-intellektualistische Katharsiserklärung, falsch aber auch die sogenannte therapeutische Erklärung von Jakob Bernays.

Bekanntlich hat Lessing die Katharsis im 78. Stück der Dramaturgie folgendermaßen erklärt: „Da, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserem Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchen sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zuviel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids“

Diese Erklärung Lessings ist rein ethisch, daher aus den oben erörterten Gründen falsch und völlig unbrauchbar.

Goethe spricht sich über die Katharsis in der „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ folgendermaßen aus: „Er (=Aristoteles) spricht ganz klar und richtig aus: Wenn sie (=die Tragödie) durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht

erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen. Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder unter Einwirkung einer günstigen Gottheit durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Abrahams und Agamemnons; genug, eine Sühnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll. Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen. Die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen."

Goethes Katharsiserklärung ist, da sie nur die Freude am Gelingen des schwierigen Kunstwerkes hervorhebt, eine aesthetisch-intellektualistische, daher, weil diese Freude nicht zwingend ist, denn sie stellt sich nur bei wenigen auserwählten Zuschauern ein, ebenfalls falsch und unbrauchbar

Jakob Bernays kommt in seinen „Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama" auf eine pathologische Katharsis. Nach ihm ist „Katharsis eine von Körperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken soll."

Dementsprechend übersetzt Bernays „Katharsis“ durch „erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen.“

Wenn wir die Bernays’sche Erklärung ihres medizinischen Gewandes entkleiden, so entpuppt sie sich merkwürdigerweise als eine rein ethische, und zwar als eine noch beschränktere als die von ihm geschmähte und verhöhnte Lessingische. Denn der „Beklommene, dessen beklemmendes Element durch die Tragödie aufgeregt und hervorgetrieben wird, so daß Erleichterung des Beklommenen eintritt“, ist nur der Feige. Dieser wird nach Bernays von seinen mitleidigen und furchtsamen Gemütsaffektionen unter Erleichterung entladen. Da aber wenigstens die Furcht ein verwerflicher Affekt ist, so wird durch die angebliche erleichternde Entladung auf den Feigen ethisch eingewirkt, mithin ist auch Bernays’ Erklärung rein ethisch, daher falsch und unbrauchbar.

Trotzdem müssen wir den Spürsinn dieses genialen Forschers bewundern, denn er hat in der Tat den Schlüssel zur Aristotelischen Katharsistheorie gefunden, leider aber nicht richtig angewendet. Die von ihm zur Erklärung von *ἀπέρασις* (S 55) angeführte Stelle aus der Replik des Jamblichos enthält nämlich die Daten, die uns eine Rekonstruktion der Katharsistheorie ermöglichen. Denn wenn es sich auch zunächst bei dieser Stelle um die Wirkung der hl. Gesänge handelt, so hat ja Aristoteles eben auf dieser Wirkung seine Katharsis begründet, und was von der Wirkung der hl. Lieder gilt, gilt auch für die Tragödie und Komödie. Die Stelle lautet: „*ἀφαίρεσιν δὲ καὶ ἀποκάθαρσιν ἰατρείαντε οὐδαμῶς αὐτὸ κλητέον. οὐδὲ γὰρ κατὰ νόσημά τι ἢ πλεονασμὸν ἢ περίττωμα πρώτως ἐν ἡμῖν ἐμφύεται, θεία δὲ αὐτοῦ συνίσταται ἡ πᾶσα ἄνωθεν ἀρχὴ καὶ μεταβολή*“.

Bernays emendiert „*ἀφαίρεσιν*“, eine Emendation des englischen Herausgebers Gale, der dieses Wort statt des

ihm unverständlichen handschriftlich überlieferten „ἀπεραϲι“ setzte, in „ἀπέρασιν: Ableitung“ und übersetzt: „Ableitung aber und Entladung und Kur darf man diese enthusiastischen Vorgänge keineswegs nennen; denn nicht in Folge von Krankheit oder Überfüllung oder auszustoßenden Stoffen entsteht der Enthusiasmus ursprünglich in uns, sondern sein oberster Anfang und sein Verlauf erfolgt durchaus als ein göttlicher“.

Daß „ἀπερασι“ ein von Aristoteles ad hoc gebildetes Wort ist, ist ziemlich einleuchtend, hat er doch auch sonst viele Worte sich bilden müssen und tatsächlich gebildet. In der Ethika Nicomachea B 7. 1108 a 16 sagt er: „ἔστι μὲν οὖν καὶ τούτων τὰ πλείω ἀνώνυμα, πειρατέον δ', ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων, αὐτοὺς ὀνοματοποιεῖν σαφηνείας ἕνεκα καὶ τοῦ εὐπαρακολουθήτου“: „Auch davon ist freilich das meiste unbenannt, man muß jedoch versuchen, wie bei allem andern, Worte zu bilden der Deutlichkeit und des leichteren Verständnisses wegen“.

So hat er von ὑγιαίνω ein Substantiv ὑγίανσις gebildet, das er mehrfach anwendet, so z. B in der Ethica Eudemia B. 1. 1219 a, 15. Nun paßt aber Bernays' Emendation, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, nicht zu dieser Stelle. Denn er geht von der falschen Ansicht aus, und dies war sein Hauptirrtum, daß ἀπέρασις, ἀποκάθαρσις und ἰατρεία, sowie das auch öfter erwähnte ἀφοσίωσις identisch seien und alle „κάθαρσις: Entladung“ bedeuten. Bei einem Philosophen wie Aristoteles wiegt jedes Wort, Synonyma kann man bei Rhetoren suchen, nicht aber bei Aristoteles. Glücklicherweise gibt uns hier die Stellung einen Schlüssel; in beiden Sätzen kommen je 3 Ausdrücke vor: ἀπέρασι, ἀποκάθαρσις, ἰατρεία einerseits, νόσημα, πλεονασμός, περίττωμα andererseits. Da ἰατρεία nur zu νόσημα gezogen werden kann, so ist offenbar eine absichtliche chiastische Stellung der 6 Worte. „ἀπερασι“ gehört demnach zu περίττωμα, ἀποκάθαρσις zu πλεονασμός, ἰατρεία zu νόσημα. Daß

diese Worte genau gewählt und daher schwerwiegend sind, ist klar. *νόσημα* weist uns auf die körperlichen Zustände hin. Aristoteles hat in seiner gewohnten Weise auch beim Enthusiasmus 3 Stadien unterschieden, das Zuviel, das Zuwenig und die richtige Mitte und hat, wie es ihm, dem ehemaligen Mediziner, geläufig war, körperliche Zustände vergleichsweise herangezogen. Seine Deduktion lautete ungefähr folgendermaßen: So wie es gesunde Menschen gibt und Kranke, — die gesunden sind aber nur oft scheinbar gesund, viele, besonders die Kraftstrotzenden sind eigentlich überernährt und bedürfen daher des ratenden und warnenden Arztes, — so wie es also Überernährte, Gesunde und Kranke gibt, so gibt es auch Menschen, die zu viel Enthusiasmus haben, solche, die das rechte Maß haben, und solche, die sich zu nichts begeistern lassen, erstere haben einen Überschuß (*πλεονασμός*) und bedürfen einer *ἀποκάθαρσις*, die das rechte Maß haben, haben wie die Gesunden ein *περίττωμα*, dessen „*ἀπέρασις*" angezeigt ist, die zuwenig haben, sind krank und bedürfen eines Heilmittels und das muß schmerzhaft oder bitter sein, soll es wirken

περίττωμα bedeutet nicht nur die unverdauten Reste, sondern auch die sich im Körper von dem Überschuß aufspeichernden Säfte, wie Schleim, Galle, Samen. „*ἀπερασι*" muß demnach die zeitweise angezeigte Entfernung dieser Säfte sein, denn an die unverdauten Reste kann man doch nicht denken, da es zu dem Bilde nicht passen würde, es muß etwas gemeint sein, was nützlich, aber nicht unbedingt notwendig ist, und dies kann nur der Same sein. Wie aus Herodot II 93 erhellt, ist der Terminus für die Entleerung des Samens *ἀποῤῥαίνω* gewesen, und da Aristoteles, wie er selbst eingesteht, oft neue Worte des Verständnisses halber zu bilden gezwungen war, so hat er auch in diesem Fall analog *ὑγιαίνω* und *ὑγίανσις* aus *ἀποῤῥαίνω*: ausspritzen *ἀπόῤῥανσις* gebildet, was in Verbindung mit *περίττωμα* das zutreffende Bild ergänzt.

Diejenigen, welche das richtige Maß der Begeisterung besitzen, sollen doch zeitweise hl. Lieder anhören, damit sie von den bei ihnen angehäuften spannenden Gefühlen, indem sie dieselben durch das Anhören der hl. Lieder befriedigen, befreit werden, was mit Lustgefühl verbunden ist. Kein Wunder, daß der fromme Jamblichos mit diesem, wenn auch zutreffenden, so doch mit Rücksicht auf den verglichenen Gegenstand (den hl. Liedern) fast obszönen Vergleich nicht zufrieden war und sich gewaltig entrüstete. Das übrige, auf die Tragödie und Komödie bezogen, ist einfach. Der überernährte Mensch muß vorsichtiger werden, d. h. diät leben, um sich von seinen überflüssigen Körpersäften zu befreien und zu gesunden, denn wenn er auch nicht krank erscheint, so ist er tatsächlich doch nicht gesund; das zeigt sich besonders bei akuten Krankheiten. Gerade die Kraftstrotzenden erliegen denselben oft und ist dieser Umstand den Laien unbegreiflich, der verständige Arzt wird einem solchen Kraftmenschen eine Diätkur vorschreiben und ihm seinen Zustand enthüllen. Doch was hilft dies? Selten hat der Laie die Einsicht, daß er dem Rate des erfahrenen Arztes folgt, und wenn er es endlich doch tun will, so ist es zu spät.

Wenn er aber sieht, wie sein Altersgenosse, der vielleicht noch besser aussah als er, an einer akuten Krankheit gestorben ist, dann ist er doch dem Rate zugänglich und hält die vorgeschriebene Diät ein, wenn er vernünftig genug ist. Gewöhnlich hat er den Schrecken bald vergessen und lebt wieder wie früher, bis ihn das Schicksal ereilt.

In gleicher Lage befindet sich der Tollkühne, der keine Gefahr kennt, er hat den *πλεονασμός* und bedarf der *ἀποκάθαρσις*, resp. *κάθαρσις*. *πλεονασμός* ist die Überfülle an Hilfsmitteln, die nicht zuläßt, daß er Furcht empfindet, denn Furcht empfindet man nur vor einem bevorstehenden Übel, dem man nicht ausweichen kann, gegen das man keine Hilfe

weiß. Es sind mithin die Übermütigen gemeint, die freventlich ihrem Nächsten nahetreten oder seine Hoffnungen vernichten, weil sie nichts von ihm zu befürchten haben oder befürchten zu müssen meinen. Dies sind und waren stets hauptsächlich die Jungen und Starken, Reichen und Mächtigen, die Hohen und Höchsten, und da Aristoteles in seiner Definition nur von der Katharsis spricht, so ist die Tragödie nur wirkungsvoll für diese, kein Wunder, daß in der Byzantinerzeit die Tragödie ganz einschlief und das Buch der Poetik, welches die Katharsis erklärte, zum Verschwinden gebracht werden mußte. Diese „Furchtlosen“ sollen wie die Gesundheitsstrotzenden, die doch sehr gefährdet sind und die vom Arzte über ihren Zustand aufgeklärt werden, — denn daß die Hauptaufgabe des Arztes in der Prophylaxe besteht, war ein schon von Hippokrates aufgestellter Grundsatz, ob sie ihrem Rate folgen oder nicht, ist ihre Sache — von ihrem Seelenarzte, und dies ist in unserem Falle der Tragödiendichter, über ihren Zustand aufgeklärt werden, sie sollen ein Spiegelbild ihres Lebens und Treibens erhalten, damit sie, belehrt durch den bösen Ausgang ihres Schicksals- und Gesinnungsgenossen, so lange es Zeit zur Umkehr ist oder solange eine Besserung noch möglich ist, Einhalt tun ihrem leichtsinnigen Treiben und so nicht nur sich nicht ins Unglück stürzen, sondern auch andere nicht mit ins Verderben reißen. Lessing hat sich darüber gewundert, daß Aristoteles die Wirkung der Tragödie auf die zwei Affekte „Mitleid und Furcht“ beschränkt hat, aus dem, was ich eben erörterte, ergibt sich eine noch viel engere Begrenzung der Wirkung der Tragödie. Sie ist nur für diejenigen bestimmt, die zu wenig Mitleid und Furcht empfinden, und auch von diesen sind nur diejenigen voll bedacht, welche in der gleichen Lage wie der tragische Held sind oder doch in die gleiche Lage kommen können. Denn nur diese empfinden auch Furcht, alle andern können es nur bis zum Mitleid bringen. Und ist der Zuschauer einer

derer, für die das Stück geschrieben ist, und ist er heilbar, dann wird er in sich gehen, die Tausende und Tausende seiner Mitmenschen als Menschen betrachten und ihnen helfen, wenn sie in Not sind und Gefahren, d. h. er wird Mitleid mit ihnen haben. Sieht er in dem Darsteller sich selbst, dann wird er ermessen, in welch großer Gefahr er schwebte und noch schwebt, daß auch für ihn eine höhere Macht besteht, die nicht mit sich spotten läßt, sondern die den Frevler findet, selbst wenn er auf dem Throne sitzt, und ihn niederschmettert, er wird Furcht kennen lernen, denn er wird mit dem tragischen Helden alle Schrecken durchkosten, und wenn er besserungsfähig ist, so wird er sich die Lehre, die in dem Drama nur für ihn enthalten ist, beherzigen und nicht mehr, sinnlos auf äußere Glücksgüter pochend, alle Nebenmenschen gering schätzend, Menschenherzen brechen oder auf ihnen herumtreten. Darauf beziehen sich die Worte: „ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον.“

Wer in dem tragischen Helden sein Spiegelbild sieht, der wird und muß Furcht für sich empfinden, der wird aber auch, wenn er den tragischen Helden, d. h. sich selbst im tiefsten Elend sieht, einen tiefen Blick ins menschliche Elend machen und auch den ἀνάξιος, d. i. seinen tief unter ihm stehenden Nebenmenschen, den er bis dahin nicht eines Blickes für würdig erachtet hat, der für ihn bis jetzt nicht existierte, schätzen lernen. Für die Tragödie ist es der Gegenspieler des tragischen Helden, der von den Dichtern, weil er ihnen sympathischer ist, als Hauptheld hervorgehoben ist.

So ist z. B. Antigone der ἀνάξιος, Kreon der ὅμοιος. Es gibt aber doch noch andere Zuschauer. Kommen die bei der Tragödie nicht in Betracht? Die Tugendhaften, in unserem Falle diejenigen, die das richtige Maß von Furcht und Mitleid haben, lernen von der Tragödie nichts. Denn in die Lage des tragischen Helden können sie nicht

kommen; in ihnen wird, wenn der tragische Held erliegt, keine sympathische Furcht für ihn, keine für sie selbst aufsteigen können, dagegen werden sie inniges Mitleid mit dem schwer Getroffenen empfinden. Auf ihre Rechnung kommen sie nur, wenn infolge einer irrigen Auffassung des Dichters der *ἀνάξιος*, der in der Regel eigentlich ein tugendhafter Held ist, die Hauptrolle bekommt, dann ist es aber eigentlich ein Schauspiel, das ich „Drama“ nennen möchte. Denn in diesem zeigt uns der Dichter, wie wir uns in schwierigen Lagen zu benehmen haben, daß wir nichts, nicht einmal den Tod fürchten dürfen vor der Feigheit und der Schande. In solchen Stücken wird der Tugendhafte sich gehoben fühlen, denn es ist ein *ὅμοιος*, der dort handelt, oder vielmehr er selbst, denn auch er würde so handeln, auch er würde vor keiner Gefahr zurückbeben. Er erfährt die *ἀπόῤῥανσις τῶν περιττωμάτων*, denn der Tugendhafte ist ja nicht an und für sich tugendhaft, erst in der Stunde der größten Gefahr und Versuchung muß er sich bewähren; viele, die nie in die Lage kommen, ihre Tugend z. B. die der Tapferkeit, zu zeigen, sind latent tugendhaft, sie wissen es vielleicht selbst nicht, daß sie es sind, andere wieder sind nur scheinbar tugendhaft, und glauben es zu sein, und wenn Todesgefahr droht oder sie eine ernste Versuchung haben, so erliegen sie der Furcht oder Begierde. Im Schauspiel, respektive Drama kann sich jeder, der tugendhaft zu sein glaubt, weil er sich mit dem Helden, den ich dramatischen Helden nennen will, eins fühlt, auf Herz und Nieren prüfen und hat er die Prüfung bestanden, d. h. kann er mit reinem Gewissen zu sich sagen: „Ja, ich würde ebenso handeln wie der Held“, dann hat er den Kranz der Unsterblichkeit verdient und das Schauspiel hat ihm Gelegenheit geboten, sein Ringen nach Furchtlosigkeit im Dienste des Edelmutes und der Gerechtigkeit zu betätigen. Das ist eben die *ἀπόρρανσις τῶν περιττωμάτων* oder *ἀφοσίωσις*: „die Ersatzabfindung dafür, daß ihm

das Schicksal die wirkliche Gelegenheit dazu nicht geboten hat.

An den Leiden des Helden wird sich ein solcher Zuschauer begeistern, er wird weder für den Helden noch für sich Furcht und Mitleid empfinden, weil die in ihm geweckten großen Gefühle jede Furcht und jedes Mitleid zurückdämmen. Und wenn der Dichter dem Publikum zu Liebe seinen Helden triumphieren läßt, ist ein solcher Zuschauer nicht ganz befriedigt; er hat ein schlimmes Ende erwartet, denn auch er würde den Opfertod für seine heilige Sache gerne sterben. Wie verhält sich der Übermütige, für den die Tragödie bestimmt ist, beim Anschauen eines solchen Schauspiels, respektive Dramas? Er ist empört über den frechen Wicht, der es wagt, dem Gegenspieler, d. i. ihm selbt, entgegenzutreten und sich auf Recht, Gesetz und Gott zu berufen. Wenn der Held erliegt, wird er triumphieren, wenn der Held triumphiert, wird er empört sein, kurz er zeigt wieder, daß er zu wenig Furcht und Mitleid hat Das Drama selbst aber bleibt für ihn wirkungslos, im Gegenteil, er wird über solche Tugendhelden noch mehr empört sein als er früher war. Und der dritte, der Feige, der zu viel Furcht und Mitleid hat, was empfindet der in einem solchen Drama, was in der Tragödie?

Er ist gewöhnlich mitleidig, d. h. er will helfen, aber es fehlt ihm der Mut dazu, er kann nicht helfen, weil er nicht einmal sich helfen könnte, denn wenn ihm eine Gefahr droht, ist er fasziniert wie von einem Basiliskenblick, es hilft ihm auch die Waffe in der Hand nichts, weil er sie fallen läßt, es helfen ihm nichts seine flinken Beine, weil ihm die Knie wanken.

Viel weniger, daß er einem Fremden beispringen könnte. Trotzdem er mitleidig ist, gilt er daher, freilich fälschlich, als hartherzig. Für diesen ist die Anwesenheit bei einem Drama, wenn der *ἀνάξιος* dem mächtigen Gegen-

spieler erliegt, eine Marter. In der Tragödie, wenn das Unglück über den tragischen Helden hereinbricht, wird er sich freuen, u. zw. wird ihn häßliche Schadenfreude erfüllen, die sich nie in Mitleid verwandeln kann, weil er ihm, seinem Feinde, der ihn stets gemartert hat, nicht helfen will, er wird es höchstens bis zum Bedauern, der Philanthropie, bringen. Für den Feigen ist demnach weder das Drama noch die Tragödie geschaffen, er ist nach Aristoteles ein Kranker und bedarf einer Heilung, und da jede Heilkur schmerzhaft sein muß, so muß er auch eine schmerzhafte Kur mitmachen und diese wird ihm in der Komödie zuteil. Wenn der Feigling auf der Bühne verspottet wird, dann ist der traurige Held der Komödie ein *ὅμοιος* für ihn, d h. er ist es selber, das Gelächter der anderen Zuschauer schallt ihm wie Posaunenruf in die Ohren, er sieht sich und seine Schwäche abkonterfeit und wenn nur eine Ader von Energie ihm innewohnt, so wird er trachten, seine Feigheit einzudämmen und vielleicht, vielleicht wird er geheilt und wieder gesund. Während alle anderen lachen, wird er gedemütigt, er muß sich knirschend seiner Schwächen schämen und sich diese, ob er will oder nicht, selber eingestehen. Seine Disposition zur Lachlust über den vorliegenden Fall ist gleich Null, während alle anderen Zuschauer durch ihr ungezwungenes Lachen zu erkennen geben, daß sie mit dem verspotteten traurigen Helden keine Gemeinschaft haben.

Mit eiserner Konsequenz hat Aristoteles diese Sätze in seiner Poetik durchgeführt. Das reine Schauspiel = Drama existiert für ihn nicht. Denn die wenigen wirklich todesmutigen Zuschauer brauchen keine Aufmunterung zum Heldenmut, er ist in ihnen latent Für den Großteil der Zuschauer, die Feigen, ist das Anschauen eines Dramas eine Marter, für die Übermütigen ein Ansporn zu neuen Freveltaten, allen aber muß das Schicksal des dramatischen Helden gräßlich (*μιαρόν*) vorkommen.

Er läßt daher nur die reine Tragödie zu, auch die gemischte verwirft er. Unter letzterer verstehe ich eine solche, wie z. B. Antigone, die im ersten Teil ein Drama (Antigone), im zweiten Teil eine Tragödie (Kreon) ist. Ant'gone ist eine dramatische Heldin, Kreon ein tragischer Held. Nur die Tragödie gibt also den Tapferen Gelegenheit, ihr Mitleid mit Übermütigen zu betätigen, den Feigen, ihre Gegner wenigstens zu bedauern, was auch ein, wenn auch geringer Grad von Mitleid ist, und den Übermütigen, für die sie ausschließlich bestimmt ist, ihren Seelenzustand zu erkennen und sich zu bessern, ohne erst durch eigene traurige Erfahrungen zur Besserung gezwungen werden zu müssen. Auch die Komödie ist allgemein zulässig. Denn die mit mannigfachen Fehlern Behafteten sehen in dem jeweilig Verspotteten ihr Ebenbild und können sich bessern, die Tugendhaften empfinden Mitleid mit den Verspotteten, und die zu wenig von der verspotteten Leidenschaft haben, werden die Verspotteten wenigstens bedauern.

Der Held der Tragödie.

Aus dem oben Gesagten ergibt sich auch die Beantwortung der Frage: Wer ist der Held der Tragödie? Erörtert ist diese Frage im § XIII der Poetik. Aristoteles nimmt 3 Möglichkeiten an. Der Held könnte sein *a*) ein Tugendhafter, *b*) ein Bösewicht, *c*) ein rrender Mensch.

Nun können folgende Variationen eintreten: Es kann der Tugendhafte (ἐπιεικής) aus Glück in Unglück kommen; das wäre aber gräßlich (μιαρόν), kann daher weder Mitleid noch Furcht erwecken, denn das Gräßliche ist die Steigerung der beiden Affekte, das wegen seiner lähmenden Wirkung die beiden Affekte gar nicht aufkommen läßt; mithin ist der Tugendhafte als tragischer Held ausgeschlossen, mithin ist z. B Antigone keine tragische Figur und das deckt sich auch mit des Aristoteles Ansicht, da er, trotzdem das Stück eines der vielbewundertsten des

Sophokles ist, es doch mit keinem Worte des Lobes erwähnt. Es kann 2.) der Tugendhafte aus Unglück in Glück kommen, das ist aber noch weniger tragisch, sondern kann nur Gegenstand eines Tendenz-Schauspiels sein zur Erbauung und Rührung der Guten und Frommen.

Es kann 3.) der Lasterhafte aus Unglück in Glück kommen, das ist das Untragischeste, denn das muß uns mit edler Entrüstung, ja mit dem Verlangen erfüllen, den Bösewicht vertilgt zu sehen, denn dies ist schrecklich: δεινόν. Wir werden ihn wie einen Feind ansehen, mit dem wir kein Mitleid haben können noch dürfen, wir sind ihm gegenüber nicht einmal φιλάνθρωποι und dieses berechtigte Gefühl tritt nur dem Feinde gegenüber auf.

So ist auch die Amasisstelle in der Rhetorik zu deuten. Rhet. B 8. 1386 a 20.

„Deshalb weinte Amasis, als sein Sohn zum Tode geführt wurde, nicht, wohl aber, als ihn sein Freund anbettelte, denn das ist kläglich, ersteres aber gräßlich. Denn das Gräßliche ist etwas anderes als das Klägliche, ja es stößt sogar das Mitleid aus, und das ist manchem nützlich, wenn er einem Gegner gegenübersteht. Denn wenn einem die schreckliche Gefahr nahe ist, hört sich jedes Mitleid auf“, das heißt: wenn man in einem Kampf auf Leben und Tod ist, kennt man kein Mitleid. (Ich schreibe τῳ und fasse ἐναντίῳ appositionell mit zu ergänzendem ὄντι).

In derselben Verfassung befinden wir uns, wenn wir sehen, daß der Lasterhafte aus Unglück in Glück kommt, daher kann dies nie in der Tragödie, wohl aber in der Komödie oder Posse vorkommen, wo wir an den Ernst der Situation nicht denken.

Es kann 4) der Bösewicht aus Glück in Unglück geraten, doch dies ist weder mitleid- noch furchterweckend, sondern wir werden nur jenes Gefühl empfinden, das Aristoteles als Philantropie bezeichnet, wir werden, weil er

seine verdiente Strafe erlitten hat, unsere sittliche Entrüstung gestillt sehen und ihn bedauern; bemitleiden können wir ihn nicht, denn Mitleid empfinden heißt nichts anderes, als dem andern helfen wollen und das dürfen wir nicht einmal, weil er ein Bösewicht ist. Furcht können wir nicht empfinden, denn dann würden wir uns als Gleichgesinnte deklarieren, denn Furcht kann man nur empfinden, wenn man sich in dieselbe Lage wie der Held versetzt fühlen kann. Aus dieser Negierung des Bösewichts als Held des Dramas ergibt sich klar, daß für Aristoteles nur solche Zuschauer maßgebend sind, die entweder tugendhafte oder irrende Menschen sind, Bösewichter haben in der Tragödie nichts zu suchen, die können und sollen auch nicht auf ihre Rechnung kommen, andererseits daß die Tragödien, die Bösewichte zu Helden haben, nur für Bösewichte zum Anhören bestimmt sind; da aber diese ohnehin unheilbar sind, so ist es zwecklos, solche Dramen auf die Bühne zu bringen. Schillers Räuber, Shakespeares Macbeth müssen daher stets wirkungslos bleiben in Bezug auf Mitleid und Furcht.

Nur der 5. Fall taugt für die Tragödie voll und ganz, wenn irrende Menschen (*ἁμαρτάνοντες*) aus Glück in Unglück geraten; nur in diesem Falle werden die Zuschauer für den tragischen Helden Mitleid oder Furcht empfinden, während der 6. Fall, daß irrende Menschen (*ἁμαρτάνοντες*) aus Unglück in Glück geraten, in der Hauptsache wirkungslos bleiben muß. Denn die Mitleid- und Furchtlosen, für die das Stück bestimmt ist, werden, wenn sie ihren Partner siegen sehen, in ihrer Halsstarrigkeit bestärkt, die Tugendhaften werden unbefriedigt von dannen gehen und die Feigen über den Ausgang empört sein. Mit Recht reiht Aristoteles solche Tragödien mit gutem Ausgang erst an die 3. Stelle ein und entschuldigt sie nur mit dem Entgegenkommen des Dichters dem schlechten Geschmack des Publikums gegenüber.

Es erübrigt mir nur noch nachzuweisen, daß Katharsis im Sinne von „Aufklärung“ ein zur Zeit des Aristoteles allgemein üblicher Ausdruck war, damit fällt natürlich auch jede andere Erklärung des Wortes, so besonders die Bernays' von der erleichternden Entladung.

Daß das Wort auch medizinisch gebraucht wurde, und zwar von Plato und Aristoteles ist nicht zu bezweifeln, daß es aber Aristoteles sicher nicht in diesem Sinne in der Tragödie gebraucht, ist aus dem bereits Gesagten evident. Daß Katharsis im Sinne von „Aufklärung“ von Plato angewendet wurde, zeigt unzweideutig eine Stelle im „Phaidon“.

Im Phaidon § X, XI, XII, XIII zeigt Sokrates, daß das Streben des Weisen darauf ziele, möglichst rein (καθαρῶς) von den Einflüssen des Körpers zu bleiben, damit er die reine Erkenntnis habe. Da dies auf dieser Welt nicht möglich ist, so muß der Weise den Tod herbeisehnen, der ihn endlich von den Fesseln des Körpers befreit, damit er klar und deutlich alles erkenne.

Nur der Weise ist wirklich tapfer und enthaltsam, der Nichtweise ist nur tapfer aus Feigheit, weil er nämlich ein größeres Übel fürchtet, er ist mäßig aus Unmäßigkeit, weil er nämlich einen höheren Genuß meiden müßte.

Tapferkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, kurz die wahre Tugend besteht nur mit Einsicht, losgetrennt von der Einsicht hat sie nichts Gesundes und Wahres an sich, „τὸ δὲ ἀληθὲς τῷ ὄντι ᾖ κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων, καὶ ἡ σωφροσύνη καὶ ἡ δικαιοσύνη καὶ ἀνδρεία καὶ αὐτὴ ἡ φρόνησις μὴ καθαρμός τις ᾖ. καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοι εἶναι, ἀλλὰ τῷ ὄντι πάλαι αἰνίττεσθαι, ὅτι, ὃς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἅιδου ἀφίκηται, ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει“:

„Die Wahrheit mag wohl die „Katharsis“ (= Aufklärung) von allem dergleichen sein und Mäßigkeit, Gerech-

tigkeit, Tapferkeit und die Einsicht selbst entsprechen wohl nur dem „καθαρμός“ (= der unvollständigen Aufklärung). Und diejenigen, welche uns die Weihen eingesetzt haben, sind keine gewöhnlichen Menschen gewesen, sondern sie haben uns, wie es scheint, schon längst angedeutet, daß, wer uneingeweiht und ungeheiligt in den Hades kommt, im Schlamme liegen wird, der Aufgeklärte und Geheiligte aber, wenn er hinkommt, mit den Göttern wohnen wird“.

Man sieht daraus klar, daß Katharsis und Katharmos Termini aus dem Mysterienkultus waren, u. zw bestanden bekanntlich mehrere Grade. Der Einweihung mußte immer eine Aufklärung vorangehen, „ἀμύητος“ und „κεκαθαρμένος“ sind korrespondierend, „ἀτέλεστος“ und „τετελεσμένος“ ebenfalls, letztere Ausdrücke sind von den Weihen, erstere vom Sehen genommen. Wer noch nicht alles sehen durfte, war „ἀμύητος“, wer den ersten Einblick und unvollkommene Aufklärung erhalten hatte, hatte den Grad der „καθαρμός“ erreicht, wer in alle Mysterien Einblick bekommen hatte, war „κεκαθαρμένος“ und hatte die „κάθαρσις“ erlangt. Katharsis bezeichnet somit die klare Einsicht in die Mysterien. Aristoteles hat diesen Terminus auf die Tragödie übertragen und versteht darunter demnach nichts anderes, als daß den Übermütigen, die über ihren wahren Seelenzustand nichts wußten, der Nebel, der vor ihren Augen lag, weggezogen wird und sie nun plötzlich, wie der tollkühne Bergsteiger, der im Nebel wandert und plötzlich stehen bleibt, weil er einen Hilferuf hört, — da zerreißt ein Windstoß die Nebelmauer und er sieht mit Entsetzen, daß er nur einige Schritte vor einem gähnenden Abgrund steht, in den eben ein anderer Tourist hinuntergestürzt ist, — ebenso gewarnt werden. Wird ein solcher Bergsteiger deswegen keinen Berg mehr besteigen? Ich glaube nicht, aber vorsichtiger wird er sein und froh wird er sein, daß er diesmal dem Tode entronnen ist. Ebenso wird auch der durch die Tragödie Gewarnte froh sein, daß er noch

nicht so weit ist wie sein Partner in der Tragödie. Aber ebenso wie diese Furcht und Freude nur derjenige empfinden kann, der dieselben Wege wandelt wie der Verunglückte, nicht aber der Talschleicher oder Stubenhocker, so kann auch bei der Tragödie nur derjenige Furcht und später Freude empfinden, der ein ganz ähnliches Schicksal zu gewärtigen hat wie der tragische Held.

Was ist Furcht, was ist Mitleid?

Wenn wir uns von einer Gefahr bedroht sehen, dann werden wir schon infolge des Selbsterhaltungstriebes mit allen Mitteln der Gefahr zu begegnen trachten. Fühlen wir uns der Gefahr überlegen, das heißt: stehen uns viele große Hilfen zu Gebote, so werden wir, wenn wir wirklich tapfer sind, nicht nur nicht Furcht empfinden, sondern sogar kühn der Gefahr entgegentreten, freilich dabei die nötige Vorsicht nicht außer acht lassen.

Sehen wir uns aber verlassen, unsere Hilfsmittel gering, die gegnerischen im Vorteil, dann wird uns, wenn wir den richtigen Grad der Besonnenheit haben, noch mehr Vorsicht leiten, ist die Gefahr unabwendbar, dann steigert sich die Vorsicht zur Bangigkeit und, wenn uns die Gefahr zu vernichten droht, zur Resignation. Sind wir nicht wirklich tapfer, sondern nur tollkühn gewesen, dann werden wir dem schwächeren Gegner gegenüber verwegen sein und uns Blößen geben, wenn wir den Gegner im Vorteil sehen, wird uns bange Furcht beschleichen, die sich, wenn die Gefahr unabwendbar ist, zum Entsetzen, und wenn uns die Gefahr zu vernichten droht, zu dumpfer Verzweiflung steigert.

Der Feige wird auch dem Kampfe mit einem schwächeren Gegner ausweichen, ihn wird jetzt schon bange Furcht beherrschen; angesichts eines stärkeren Gegners wird er entsetzt sein, wenn die Gefahr unabwendbar ist, wird ihn dumpfe Verzweiflung erfüllen, die, wenn

die Gefahr ihn zu vernichten droht, von einem hysterischen Paroxysmus abgelöst wird

Sehen wir einen Nebenmenschen, in großer Gefahr und sind wir wirklich tapfer und aufopferungsfähig, dann werden wir uns, wenn der bedrohte Nächste uns sehr teuer ist, genau so verhalten wie bei unserer eigenen Gefahr; da uns aber die Vernichtung nicht selbst bedroht, so wird sich die Resignation in Tränen Luft machen, wir beweinen das schlimme Los unserer Teueren. Steht der bedrohte Nächste unserem Herzen ferne, dann werden wir mit unserer Hilfe einen Grad zurückhaltender sein Der Tollkühne wird nur dann zum Schutze des Nächsten beispringen, wenn er seine Übermacht fühlt und den Gegner des Bedrängten haßt oder beneidet, ansonsten wird ihn die Not des Nächsten kalt lassen, denn er ist stets ein Egoist Der Feige kann weder sich noch dem Nächsten helfen; er wird die ganze Skala der Furcht beim Anblick fremder Gefahr durchkosten. Diese verschiedenen Grade der Furcht für den Nächsten nennen wir Mitleid.

Pathos und Pathema.

πάθος und *πάθημα* müssen bei einem Philosophen wie Aristoteles Verschiedenes bedeuten.

Da bei Aristoteles überall die Rücksichtnahme auf das medizinische Gebiet zu verfolgen ist, so ist es naheliegend, daß er auch diese Ausdrücke einem medizinischen Terminus analog geformt hat. Und da *πάθος* immerhin als ein abnormaler Zustand aufgefaßt werden kann, so wird man nicht fehlgehen, es mit *νόσος* und *πάθημα* mit *νόσημα* in Analogie zu bringen. Nun bezeichnet *νόσος*, wie sich aus dem davon abgeleiteten Adjektiv *νοσώδης* erweisen läßt, die akute Krankheit, *νόσημα* die chronische. So Eth. Nicom. H. 12 1152 b 22. *νοσώδη γὰρ ἔνια τῶν ἡδέων*: Einige Genüsse erregen Krankheiten.

Eben daselbst: H. 13.1152 b 17. *τὸ δὲ εἶναι φαύλας ὅτι νοσώδη ἔνια ἡδέα, . . .* daß die Genüsse schlecht sind, weil einige (akute) Krankheiten erregen, . . .

Dagegen für *νοσηματώδης*:

H. 6. 1148 b 27: *αἱ δὲ νοσηματώδεις ἢ ἐξ ἔθους*: andere Gelüste sind krankhafter Art (chronisch) oder infolge schlechter Gewohnheit; ebenso: H. 6. 1149 a 6 u. 12 u. 19.

In allen diesen Fällen zeigt sich klar, daß *νοσηματώδης* und mithin *νόσημα* stets als chronische Krankheit, *νοσώδης* und *νόσος* dagegen als akute Krankheit zu übersetzen ist.

Diesem Gebrauch analog ist *πάθος* der akute Affekt, *πάθημα* dagegen die in uns verarbeiteten und zurückgedrängten Affekte, die wir als Stimmung oder Disposition zu neuen Affekten bezeichnen können.

Die Disposition der Übermütigen zum Affekt Mitleid und Furcht sind fast Null; die wenigsten sind sich ihres Zustandes bewußt. Dadurch, daß ihnen in der Tragödie Gelegenheit geboten wird, diese Affekte (*πάθη*) zu empfinden, kommt ihnen der Kontrast zum schmerzhaften Bewußtsein, sie lernen fürchten, sie lernen bemitleiden und diese erste Einsicht klärt sie über ihren mangelhaften Gemütszustand (*πάθημα*) auf, sie erfahren die Katharsis ihrer Disposition zu den Affekten Mitleid und Furcht, diese Katharsis ist nicht mit Freude verbunden, im Gegenteil. Diese Übermütigen sind ja eigentlich auch Kranke, oder wenigstens zu Krankheit Disponierte und die Katharsis ist nichts anderes als die prophylaktische Aufklärung ihres Zustandes. Ob sie die Konsequenzen ziehen und anders werden, ist ihre Sache, es gibt ja auch Unheilbare.

Σπουδαῖος.

Was unter „*σπουδαῖος*“ zu verstehen ist, erfahren wir am besten aus der Ethik; immer bedeutet das Wort bei Aristoteles dasselbe wie unser ideal —, das heißt: „so wie es möglicherweise sein kann oder sein soll“.

In der Tragödie soll sich wie im Märchen eine Handlung in ihren Konsequenzen ausleben. Weil es aber Handlungen des Frevels und Übermuts sind, so müssen sie sich in ihren Konsequenzen ausleben, nicht wie sie sollen, sondern wie sie könnten. Der Grieche bezeichnete sowohl das, was ist, wie es sein soll, als auch das, was ist, wie es sein kann, mit „σπουδαῖος“ und auch wir benennen beides mit einem Worte: „ideal —“. In der Tragödie werden uns also wie im Drama Idealgestalten und Idealschicksale vorgeführt; wir erfahren, was aus geringfügigen Anlässen geschehen kann; und so muß es ja auch sein, denn was gewöhnlich geschieht, regt uns nicht auf und hat keine zwingende Wirkung. Der Gegensatz zu „σπουδαῖος“ ist dann „φαῦλος“ und bezeichnet dieses Wort unser „gewöhnlich, alltäglich“, wie gleich aus § 2, 1448 a 2 ersichtlich ist.

Die vier Arten der Tragödie.

Aristoteles spricht in seiner Poetik von 4 Arten der Tragödie. Leider ist aber die betreffende Stelle § 18, 1455 b 32—1456 a 3 sicher verderbt Andererseits finden sich an andern Stellen so unzweideutige Anhaltspunkte, daß wir gerade diese Stelle mit absoluter Sicherheit rekonstruieren können.

Schon in § 6 1450 a 12 spricht er von den sogenannten Arten der Tragödie. Die ganze Stelle lautet:

„ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, [καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία. ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.] οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία. καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν“:

„Jede Tragödie muß also 6 Teile haben, [denen entsprechend die Tragödie eine bestimmte Beschaffenheit bekommt, u. zw. die Fabel, die Charaktere, den sprachlichen Ausdruck, die wohlüberlegte Rede, den szenischen Apparat

und den musikalischen Teil]. Mittel der Darstellung sind nämlich 2, die Art und Weise der Darstellung ist einfach, Objekte der Darstellung sind 3, außer diesen sonst nichts. Diese (= die letzteren, das sind die Objekte der Darstellung) haben viele von ihnen (= den Philosophen) als Arten der Tragödie gebraucht.“

Die von mir eingeklammerten Worte sind entschieden ein erklärender Zusatz eines pedantischen Abschreibers. Denn wenn Aristoteles selbst gesagt hätte: „denenentsprechend die Tragödie eine bestimmte Beschaffenheit bekommt“, so hätte er mit den 6 Teilen auch 6 gleichbenannte Arten der Tragödie zugestanden und doch wäre es sinnlos, z. B. von einer szenischen oder metrischen Tragödie zu sprechen.

Außerdem ist die Reihenfolge der 6 Teile der Tragödie nicht korrespondierend mit der folgenden Differenzierung nach den Mitteln, der Art und den Objekten der Darstellung.

Denn die 2 Mittel der Darstellung sind die a) des Gesichts (*ὄψις*), b) des Gehörs (*ἀκούσματα = μελοποιία καὶ λέξις*); auch in 1449 b 35 hat Aristoteles *μελοποιία καὶ λέξις* dem „*ὁ τῆς ὄψεως κόσμος*“ zusammenfassend gegenübergestellt. Nachdem die Art und Weise der Nachahmung nur die ist, daß handelnde Personen (*πράττοντες*) vorgeführt werden, das „*πράττειν*“ aber kein getrennter Teil der Tragödie ist, sondern allen Teilen anhaftet, so bleibt, wenn man die *ἀκούσματα* in *μελοποιία καὶ λέξις* trennt, nach Ausfall des *πράττοντες* wieder die Zahl 6 als Teile des Dramas. Die Objekte der Darstellung sind 3, nämlich *ἦθος*, *διάνοια*, *μῦθος*. Darauf bezieht sich nun das „*τούτοις*“ oben. „Diese 3 letzteren Teile der Tragödie haben nicht wenige von ihnen (= den Philosophen), um es kurz zu sagen, als Arten verwendet.“ Man unterschied demnach vor Aristoteles ethische, dianoëtische und mythische Tragödien, je nachdem die Dichter den Charakter, die wohlüberlegte Rede oder

die Fabel vorwalten ließen. Und doch ist dies falsch, will Aristoteles sagen, denn jede Tragödie muß Charaktere, wohlüberlegte Reden und eine Fabel enthalten. Was aber allen zukommt, ist Gattungsmerkmal, nicht Artunterschied. Artunterschied kann nur das sein, was bei einigen Tragödien vorkommt, bei anderen nicht, kurz die Spaltung eines Gattungsmerkmales, aber nicht eines jeden, sondern des wichtigsten und das ist der μῦθος: die Fabel. Denn alle andern Teile (= Gattungsmerkmale) sind in Bezug auf Unterabteilungen irrelevant. Nun sind die Fabeln entweder einfach (ἁπλοῖ) oder verwickelt (πεπλεγμένοι), je nachdem sie weder Peripetie noch Anagnorisis haben (einfach) oder eines von beiden, respektive beide haben (verwickelt). § X 1452 a 11 ff: „Die Fabeln sind teils einfach, teils verwickelt, denn auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, sind genau so; unter einfacher Handlung verstehe ich eine solche, die, wie festgesetzt ist, innerlich zusammenhängend und einheitlich ist, bei der jedoch der Umschwung (von Glück in Unglück) ohne Peripetie oder Erkennung erfolgt; verflochten ist die Handlung, bei der der Umschwung mit Erkennung oder mit Peripetie oder mit beiden verbunden ist.“ Daraus ist ersichtlich, daß eine verflochtene Tragödie schon dann vorliegt, wenn eines der beiden charakteristischen Merkmale vorhanden ist, Peripetie oder Anagnorisis.

Der dritte Artunterschied, der den Ausgang der Tragödie bestimmt, ist das Leiden: πάθος.

Es kann vorhanden sein, muß aber nicht sein, der tragische Held kann physisch oder moralisch zugrunde gehen, er kann aber auch aus Unglück in Glück geraten; darnach unterscheiden wir die Tragödie mit einfachem Ausgang oder die pathetische, benannt nach dem Leiden des tragischen Helden, und die Tragödie mit doppeltem Ausgang, die ethische, in der der tragische Held triumphiert. § XIII 1453 a 12: „ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα

μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν ὥσπερ τινές φασι καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν“ . . .: „die gute Fabel muß also eher einen einfachen als einen doppelten Ausgang haben, wie es einige bezeichnen, (Aristoteles selbst nennt die Tragödie mit einfachem Ausgang später pathetisch, die mit doppeltem Ausgang ethisch) und darf nicht aus Unglück in Glück umschlagen, sondern muß im Gegenteil aus Glück in Unglück erfolgen . . .“

Nur die pathetische Tragödie, in der also der tragische Held erliegt, erkennt Aristoteles als vollwertig an, die ethische, in der der tragische Held triumphiert, ist, wie bereits erwähnt wurde, eine Konzession des Dichters an die Schwäche des Publikums. § 13, 1453 a 30 ff: „die zweite, die von einigen die erste Tragödie genannt wird, ist die, welche einen doppelten Ausgang nimmt. (Der tragische Held triumphiert, sein Gegner, ein Bösewicht, erliegt) Diese Art scheint jedoch nur wegen der Charakterschwäche der Zuschauer als die erste zu gelten, denn die Dichter folgen dem Geschmacke des Publikums. Das ist aber nicht der von der Tragödie zu erwartende Genuß, sondern dieser kommt eher der Komödie zu. Dort kann es sogar vorkommen, daß Orestes und Aegisth, die doch in der Fabel die ärgsten Feinde sind, am Ende Arm in Arm die Bühne verlassen und keiner umkommt“.

In bezug auf die Handlung muß also jede Tragödie einfach oder verflochten sein, in bezug auf den Ausgang pathetisch oder ethisch Und da Aristoteles die verflochtene Tragödie höher stellt als die einfache und den pathetischen Ausgang viel höher als den ethischen, so ergeben sich folgende vier Arten der Tragödie:

1. (die vollkommenste Tragödie): verflochten-pathetisch,
2. einfach-pathetisch,
3. verflochten-ethisch,
4. einfach-ethisch.

§ 18, 1455 b 32 ist daher folgendermaßen zu rektifizieren: „τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη, 1. ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, καὶ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, 2. ἡ δὲ ἁπλῆ καὶ παθητική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς, 3. ἡ δὲ πεπλεγμένη καὶ ἠθική, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου, 4. ἡ δὲ ἁπλῆ καὶ ἠθική“:

„Es gibt vier Arten der Tragödie; denn ebenso viele (differenzierende) Teile der Tragödie wurden genannt: 1. die verflochten-pathetische, (die hauptsächlich Peripetie und Anagnorisis enthält), wie z. B. die Aias- und Ixiontragödie, 2. die einfach-pathetische, wie z. B. die Phthiotinnen und Peleus, 3. die verflochten-ethische, wie z B. die Phorkystöchter, Prometheus und alles, was im Hades spielt, 4. die einfach-ethische.“

Peripetie und Anagnorisis.

Was Anagnorisis (= Erkennung) ist, erklärt Aristoteles ganz deutlich. „Erkennung liegt dann vor“, sagt er § 11, 1452 a 29, „wenn, wie schon der Name sagt, diejenigen, welche zum Glück oder Unglück bestimmt sind, das, was sie noch nicht kennen, als Freund oder Feind erkennen; die schönsten Erkennungen sind dann, wenn zugleich Peripetie vorkommt, wie dies im Ödipus der Fall ist“.

Wenn also z. B. Ödipus in seiner Gattin seine Mutter erkennt, wenn die Freier in dem verhöhnten Bettler den Odysseus erkennen, so liegt eine Anagnorisis vor.

„Peripetie ist die Umkehrung der Handlung in das Gegenteil, wie oben gesagt wurde, und zwar, wie wir behaupten, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“: „ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον“ (§ 11, 1452 a 21 ff); so z. B. hat der Bote, der da kam, um den Ödipus zu

erfreuen und von seiner Furcht vor der Mutter zu befreien, indem er ihm bewies, wer er (= Ödipus) sei, gerade das Gegenteil bewirkt".

Wenn also jemand dem Helden helfen will und ihn gerade dadurch ins Verderben stürzt, oder wenn er ihn schädigen will und ihm gerade dadurch nützt, so ist dies Peripetie, besonders wenn es wider Erwarten durch gegenseitige Einwirkung geschieht, und zwar nach der Wahrscheinlichkeit und Billigkeit (*κατὰ τὸ εἰκὸς*) oder nach der Notwendigkeit (*κατὰ τὸ ἀναγκαῖον*).

Die Anagnorisis ist ohne weiters verständlich, die Peripetie aber nicht. Den Ausdruck finde ich zuerst bei Thukydides, das Verbum *περιπίπτω* und das Adjektiv *περιπετής* schon bei Herodot angewendet, u. zw. in zwei ganz charakteristischen Fällen, die dem „*εἰκὸς*" und „*ἀναγκαῖον*" entsprechen, so daß man nicht fehlgeht, wenn man annimmt, daß Aristoteles dieses Wort sich aus Herodot geholt hat.

Herod. VI. 16. Als die Chier nach der Schlacht von Lade, um sich zu retten, nachts durch das Gebiet der befreundeten Ephesier zogen, glaubten diese, daß es Räuber seien, rückten ihnen entgegen und erschlugen alle.

„*οὗτοι μέν νυν τοιαύτῃσι περιέπιπτον τύχῃσι*": „eine solche Peripetie hatten die zu erleiden", sagt Herodot am Schluß dieser Erzählung. Statt Rettung fanden sie den Tod, u. zw. von ihren Freunden; aber es war natürlich (*κατὰ τὸ ἀναγκαῖον*), denn sie hatten alle Vorsichtsmaßregeln vergessen; sie hätten wenigstens einige Boten nach Ephesus vorausschicken können, um ihre Niederlage und ihre Ankunft anzumelden.

Herod. VIII. 94. Als Adeimantos, der Feldherr der Korinthier, mit den korinthischen Schiffen im entscheidenden Augenblick bei Salamis floh, da sei ihm wie auf göttliche Fügung bei dem Heiligtum der Athene Skiras ein Schnellsegler begegnet, ohne daß jemand, der ihn abgesendet,

später zu eruieren war, und habe ihn zur Umkehr bewogen. „Ὡς δὲ ἄρα φεύγοντας γενέσθαι τῆς Σαλαμινίης κατὰ τὸ ἱρὸν Ἀθηναίης Σκιράδος, περιπίπτειν σφι κέλητα θείῃ πομπῇ, τὸν οὔτε πέμψαντα φανῆναι οὐδένα“ . . . .

Hier ist die Peripetie „κατὰ τὸ εἰκός“, „nach der Billigkeit“; es ist ein Zufall, der aber solche begleitende Umstände zu verzeichnen hat, daß wir an eine göttliche Fügung denken müssen. Herodot spricht dies deutlich aus durch die Worte: „θείῃ πομπῇ“ und weil der Veranlasser der Sendung des Schnellseglers auch später nicht zu eruieren war. Daß aber auch Aristoteles unter „περιπέτειαι κατὰ τὸ εἰκός“ solche Peripetien versteht, bei denen man die waltende Hand der göttlichen Vorsehung erkennen muß, das beweist 1.) die Mitysstelle in der Poetik — „denn auch von den zufälligen Ereignissen,“ sagt er in § 9, 1452 a 6, „scheinen diejenigen am wunderbarsten zu sein, welche wie absichtlich geschehen zu sein scheinen, wie z. B. als die Bildsäule des Mitys in Argos den Veranlasser der Ermordung des Mitys tötete, indem sie auf ihn fiel, während er sie betrachtete; denn solches scheint nicht zufällig zu geschehen“ — 2) die Ödipusstelle in § 14, 1453 b 4 ff. „Die Fabel muß so komponiert sein, daß man auch, ohne daß sich die Greueltaten vor unserem Auge abspielen, durch bloßes Anhören der Ereignisse fromm erschauern (φρίττειν) und Mitleid empfinden muß, was man empfinden kann, wenn man die Fabel des Ödipus anhört.“

Denn das ungekünstelte, ganz von selbst sich ergebende Zusammentreffen aller Ereignisse, die den Frevel des Ödipus enthüllen, muß auf jeden Zuschauer und Zuhörer den Eindruck hervorrufen, daß ein Gott alle Fäden leitet, und das macht uns fromm erschauern (φρίττειν).

Zum Schlusse möchte ich für die Richtigkeit meiner Erklärung der Aristotelischen Katharsistheorie zwei absolut verläßliche Zeugen anführen. Beide müssen die Katharsistheorie gekannt haben, denn der eine, der Komödiendichter

Timokles, ist sogar ein Zeitgenosse des Aristoteles, der zweite ist Polybios.

Timokles verherrlicht die Wirkung der Tragödie in folgenden Versen:

„ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβών,
Πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
Μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα.“

„Denn der verständig, kluge Menschengeist,
Er lernt vergessen seine Selbstnatur,
Wird fortgerissen von dem fremden Leid
Und kehrt belehrt und dankerfüllt nach Haus“.

Und Polybios hat in seiner „Römischen Geschichte“ an zwei Stellen*) die Aristotelische Katharsistheorie ins Praktische übertragen. Es sind dies die Stellen im 1. Buch, § 35 und im 2. Buch, § 56.



*) Vergl. Nr. 53 und 55 in meinem griechischen Lesebuche „Hellas“.